

Постклассика и онтоэстетика

Б. В. Орлов

кандидат философских наук, доцент

Постклассическая ситуация в эстетике

В версии «постнеклассической эстетики», предлагаемой известным историком эстетики В.В.Бычковым, делается попытка сохранения эстетики как самостоятельной дисциплины по существу на ее классической, то есть прошлой основе. При этом опыт неклассической эстетики хотя и осмысливается достаточно всесторонне и глубоко, но в силу примата тезиса о негативности этого опыта, да и всей новой специфической «культуры», по существу остается как бы в стороне и не учитывается в полной мере и в качестве основообразующего для новой эстетики. Высказываемое принципиально верное положение о живучести теоретической эстетики в разных формах и в разных социокультурных условиях оказывается в таком случае с неизбежностью уязвимым. Если во всех случаях это по сути своей — именно эстетика (а не ее название только), то, что общего между ее классическим и неклассическим вариантом, что и переводит ее в постнеклассическую стадию без потери единой основы, то есть предмета и методологии?

Предложенное концептуальное решение, в силу своей «классичности», выглядит ограниченным из-за метафизичности (декларируемой самим автором). По его мнению, предметом эстетики является эстетическое как сущность, которая устанавливает гармонию человека и Универсума*. Но это — весьма спорное утверждение по ряду причин. Почему это положение (о гармонии) столь же не относимо к нравственному, религиозному, художественному? Почему не относимо к Культуре в целом, что более логично по сути? В чем тогда специфика эстетической гармонии? Искусство целиком ли и полностью ли эстетический феномен? Не правильнее ли тогда о художественном феномене вести речь? В чем же специфика собственно художественной гармонии и гармония ли заведомо обладает художественностью («порой опять гармонией упьюсь, над вымыслом слезами обольюсь» — случаен ли пушкинский *différance*)?

* См. например: В.В.Бычков. Эстетика. М., 2004. С. 7.

Но самое главное — как связать центральную идею гармонии с нонклассикой, с ее другим опытом и другой доминантой, ведь этим другим здесь становится нечто прямо противоположное, то есть оппозиция дисгармонии?! «С красоты начинается ужас» (Рильке). «Музыка — не Бах или Бетховен; музыка — это консервный нож для души. От нее внутри становится страшно тихо и ты понимаешь, что у тебя в этой жизни есть кров (that there's a roof to your being)» (Г.Миллер). «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре» (Бунин). Конечно, и в этих случаях подразумевается высшая гармония (связь) с миром, но все же только благодаря значимому изначальному разрыву — дисгармонии. В этой связи, например, «Сотворение Адама» Микеланджело — гениальное прозрение таинства возникновения собственно человеческого смысла бытия в «пограничной ситуации» разрыва — единения с Богом. Драма экзистенциального единства дисгармонии и гармонии («несходства сходного и сходства несходного» по Гераклиту) — вот что ближе к реальной специфике человеческого бытия, вот что питает человеческую культуру как то, что всегда «возникает на краю» (Бахтин), вот что интересует эстетику в аспекте схватывания ею специфики эстетического и художественного как относительно самостоятельных феноменов человеческого бытия и культуры.

Нужно понять, что в основе коренного расхождения неклассической эстетики с классической лежит то, что находится «по ту сторону» принципа гармонии и даже оппозиции «гармония-дисгармония». «Переоценка ценностей», осуществленная нонклассикой, поставила под сомнение не только возможность существования эстетики, эстетических ценностей, но и самих ценностей как основных маркеров культуры в общем. Ницше в «Рождении трагедии» достаточно убедительно показал, что ценность гармонии имеет аполлонический характер — прекрасный, но иллюзорный и компенсаторный, производный от дионисийского начала жизни как таковой, безобразного и страшного, но реального и подлинного. Так ценность самой жизни (как проявление и измерение ее мощи) была противопоставлена ценностям новоевропейской (сократической) культуры, а результат тотальной переоценки ценностей был задуман как привнесение жизненной стихийности во всей ее полноте и многообразии в культуру, то есть как замена ценности культуры ценностью самой жизни (в ее дионисийском понимании), например, искусства как феномена культуры — искусством жизни. Хотя в своих поздних работах Ницше,

казалось бы, продолжает интеллектуальную игру с культурными ценностями, используя дихотомию «аполлоновское — дионисийское» (гармонии — дисгармонии), но большой гений проговаривает и более важную тему, неметафизическую, постметафизическую в ее «пустосторонности» — тему отказа от идеи ценностного самооправдания человеческого существования, что особенно наглядно проявилось в знаменитом ницшеанском «иммориализме». По существу «переоценка ценностей» проводилась не на аксиологической, а на онтологической основе, что было подмечено и развито позднее Хайдеггером в его фундаментальной онтологии (вспомним хотя бы его мысль о том, что человек не пойдет умирать за «голые ценности»). Такой основой уже у Ницше была экзистенция («самость» — в его версии), как то, что обеспечивало не только синтез аполлоновского-дионисийского (гармонии-дисгармонии, эроса и танатоса), но и возможность трансцендирования и трансгрессии — выхода за пределы любых оппозиций и пределов в аспекте раскрытия подлинных смыслов человеческого бытия (смыслового сияния непотаенности Бытия — по Хайдеггеру). Ницшеанская «танатография эроса» была, несомненно, экзистенциально-онтологически фундированной: смысл бытия болезненно контррастировал ценностям культуры.

Обращаясь к финалу «эстетической переоценки ценностей» и к судьбе эстетики в современной культуре, можно заметить, что, несмотря ни на какие новации, конец и начало неонклассики герменевтически сходятся; без «вечного возвращения», конечно же, и здесь не могло обойтись дело. В общем плане имеется в виду то, что в качестве основополагающих именно для эстетической неонклассики были реализованы две тесно взаимосвязанные экстремальные идеи: «антиэстетика» и «антиискусство». При этом, так же как и в случае Ницше, ставка делалась на привнесение в культуру неожиданных, спонтанных, новых смыслов вплоть до таких странных смыслов, как, например, нонсенс. С этих позиций антиэстетика и антиискусство — нонсенс, но парадоксально смысловой нонсенс. Смысл здесь появляется в результате особой трансгрессии — преодоления нормативно-ценностных границ, заданных прошлой эстетикой и прошлым искусством, то есть преодоления их «образцовости». Это смысл, который обостренно проявляет собственно творческое, аутентичное начало и искусства, и эстетики, и культуры — их способность к самообновлению и развитию. Это смысл, который выводит их существование по преимуществу только в качестве «хранимого» набора ценностей

в модус преимущественно творческого бытийствования. Смысловое разнообразие человеческого бытия вне зависимости от заранее установленного ценностного масштаба, смыслы как несуществующие, то есть творимые сущности – вот, что приоритетно для неклассики, в этом ее «логика смысла» (Делез). Но это и выявление действительно единой предметно-методологической основы классической и неклассической эстетики, то есть эстетики вообще (а потому и «постнеклассической» тоже).

Эстетика творчески самореализует себя как философствование об эстетическом и художественном опыте в любых его проявлениях и на любом методологическом основании. В этом и состоит культурная полилогичность эстетики (ее «ризоматичность» в терминологии Делеза — Гваттари). Конечно, эстетике интересуют то, в каких ценностях представлен этот опыт, но поскольку ценности культуры в некотором смысле вторичны по отношению к опыту как реальному чувствованию и переживанию, к опыту как реальному феномену эстетического и художественного смыслопорождения, то, строго говоря, ее в качестве особого предмета философствования в большей степени интересует то, как продуцируются новые эстетические и художественные смыслы на ценностном фоне культуры. С этих позиций новые ценности культуры лишь маркируют «болевые» точки нового смыслопорождения. В этом аспекте в виде «чистого случая» репрезентативны (и уже традиционно), например, «Фонтан» Дюшана и «Черный квадрат» Малевича. Да, это «антиэстетика» и «антиискусство», но вместе с тем и новые ценности не столько потому, что об этом заключена новая социокультурная конвенция и произведена соответствующая институционализация, сколько из-за того, что здесь изначально создан прецедент творения новых эстетических и художественных феноменов, имеющих смысл, то есть прецедент «про-из-ведения истины в действительность» (Хайдеггер). В чем же эти смыслы состоят, каковы их возможные интерпретации и т.д. и т.п. — на эти вопрошания и должна отвечать философская эстетика, используя как возможности, так и тупики той или иной современной методологии: от аналитики и систематики до феноменологии и деконструкции, в постклассическом диапазоне от «классики» до «постнеклассики». Имея длительную историю своего развития, многообразие исторических и современных постклассических модификаций (а, соответственно, и множество возможных интерпретаций), эстетика, тем не менее, не растворяется в том или ином контексте, так как располагает своим собственным,

самостоятельным статусом. Это инвариантное, имманентное начало, *differentia specifica* эстетики как философствования и философской дисциплины носит в онтологическом аспекте явно выраженный стратегический характер. Именно стратегическая привязка к бытию прежде всего дает возможность уточнить гипотезу современной экзистенциально-онтологической эстетики (онтоэстетики).

Стратегемы бытия и экзистенциальная драма свободы

Речь идет об основных стратегиях человеческого бытия, которые носят комплексный характер и являются культурно-типологическими вариантами возможной свободной реализации «изначального проекта» отдельного человека на фоне его социально-деятельностной жизни.

Основные модусы человеческого бытия - деятельностный и экзистенциальный - задают и две основные, предельные стратегии: стратегию целеполагания и стратегию смыслопорождения (например, «целесообразности без цели» в терминологии Канта). Эти стратегии обеспечивают по преимуществу и соответственно процесс жизнедеятельности и процесс жизнетворчества (например, «искусства жизни» в терминологии Ницше). Стратегия деятельности как целеполагания значимых результатов (ценностей) и успешного процесса их достижения сосуществует с принципиально иной стратегией, ориентированной на данность событий человеческой жизни как процесса становления бытия (Хайдеггер), «творческой эволюции» (Бергсон), смыслов как результатов продуцирования «несуществующих сущностей» (Делез). Первая стратегия носит явно выраженный технологически - конструктивный и ценностный характер, в то время как вторая явно онтологична, то есть творчески-деконструктивна и внеценностна в отношении достижений деятельности («но поражение от победы ты сам не должен отличать»).

Человек как амбивалентное существо (деятельное и экзистенциальное одновременно) решает для себя проблему выбора («или-или») между двумя стратегиями, тем самым выбирая себя либо как существо практичное, рациональное коммуникативное, то есть цивилизованное, либо, например, как существо несуетное, нерасчетливое, укорененное, то есть обладающее достоинствами культурного человека. Драматизм реального, а не умозрительного решения проблемы выбора стратегий свидетельствует о наличии разных способов (стратегем), с помощью которых удается его принимать и осуществлять.

Стратегемы — это результаты причудливого соединения вариативного и инвариантного, исторического и типологического, социального и индивидуального, сознательного и бессознательного и т.д., то есть архетипы, своего рода «матрицы», предопределяющие индивидуальные решения человека выбирающего.

«Стратегема изоляционизма» предполагает параллелизм стратегий деятельности и экзистирования и — на этом фоне — выбор одной стратегии при полном забвении другой. В данном случае, например, полное погружение в практицизм повседневной жизни столь же оправдано, как и абсолютное забвение мирской суеты монахом-отшельником. Преимущественная ориентация и в том и в другом случае на традиционные ценности и смыслы позволяет связать стратегию изоляционизма с типом традиционной культуры, обратив внимание на то обстоятельство, что в современных условиях параллель массовой и элитарной культуры схематично воспроизводит культурно-типологическую модифицированность одной и той же стратегемы. Парадокс состоит в том, что чуждость, несовместимость массовой и элитарной культуры оказывается видимостью, если учесть, что они произрастают из одного корня, вот почему их параллелизм в «геометрии» постклассической ситуации весьма условен.

«Стратегема доминирования», наиболее властная и агрессивная среди всех стратегем, так как строится на отношении полного господства и подчинения одной стратегии другой. Когда цель оправдывает все средства для ее достижения, то и все экзистенциальное берется, например, не по принципу дополнительности или исключительности, а по принципу подмены: утилитарное подменяет прекрасное, идеология — искусство, наука — мораль, политика — религию. Сложнее случай с доминированием стратегии экзистирования, но и он тяготеет к типу тоталитарной культуры тоже (правда, скорее, в ее аристократическом варианте, описанном Ницше). Герои де Сада, например, не менее властно, садистски проявляют свое экзистенциальное начало, чем социальный организм, живущий по своим жестоким законам.

«Стратегема конфликтности» имеет дело с взаимоисключающим, альтернативным, принципиально конфликтным, обостренным, экстремальным противостоянием стратегий целеполагания и смыслообретения. Для этой стратегемы (явно воинственной и бунтарской) особенно важно перманентное пребывание в ситуации локального конфликта между повседневно-житейским, занудным и фальшивым

и тем, что обладает подлинным, нестандартным, освежающим смыслом. Негация банальности может сопровождаться пафосом обновления (модернизм), но чаще всего важна сама по себе, нося контркультурный характер и превращаясь в «другую (альтернативную) культуру» - нетрадиционную, неофициальную, «подпольную» и даже идиотическую (NB: MTV, к примеру, или культурно-художественный проект «идиотия как современная стратегия»).

«Стратегема дополнительности» в известном смысле компенсаторна, так как стремится к интеграции двух стратегий по принципу дополнительности: ограниченность каждой из стратегий преодолевается за счет переключения на другую стратегию и обратно. Такая «челночность» («землю попошет — попишет стихи») сильна своими комбинаторными возможностями, но содержит в себе иллюзию гармонизации, достижения «золотой середины», что несомненно утопично на фоне реальной мозаичности культуры. Оптимальным культурным типом в данном случае закономерно оказалась мидкультура как культура среднего уровня, в которой вульгарное, стереотипное, пошлое удивительно органично соседствует с хрустальной мечтой Великого комбинатора о Рио.

«Стратегема трансформации», пожалуй, — самая творческая в диалоге стратегий бытия. Это стратегема обновления, инобытийствования, поиска иных смыслов за счет внутренних резервов и инверсии потенций каждой из стратегий. Это стратегия переименования, остраничения как деятельности, так и экзистирования, в результате чего только и возможна подлинная инновация. Это тот редкий случай, когда достижимо «сходство несходного», благодаря взаимопереходу, оборотничеству, казалось бы, исключающих друг друга стратегий: в повседневном просвечивает экзистенциальное, в экзистенциальном отыскивается повседневное. Это стратегия вечного возвращения к двум единым, но разным первоосновам человеческого бытия: Цели и Смыслу. Травестийно-карнавальный по форме, инновационный по содержанию такой тип культуры достаточно наглядно представлен в постмодернизме, но стремление «стереть случайные черты», увидеть в обычном необычное и, наоборот, стремление к «переходу и падению», то есть к значимой трансформации, парадоксальному преобразению бытия, в результате которого и просвечивает истина — конечно же, более универсально и многообразно.

Охарактеризованные стратегемы, взятые в их культурной типологии, важны, прежде всего, не своей абстрактностью, а тем, что

они обладают чертами портретного сходства с реальными, живыми людьми. Наиболее удачные «портреты», по всей видимости, создает искусство, дающее богатый иллюстративный материал персонификации, осуществляя мимезис названных стратегем конкретно, ситуативно, художественно-образно.

Если исходить из идеи диалога стратегий человеческого бытия и полифонии жизни в целом, то все стратегемы по-своему оправданы, как с «целевой», так и со «смысловой» точки зрения (концептуально и реально). «Изначальный проект» синхронен имеющимся стратегемам, то есть по существу не я выбираю, а они меня выбирают по той данности, которая у меня есть, помогая мне быть как все и не быть как все. «Ворота выбирают входящего. Не человек», — категорично утверждал Борхес в «Апокрифе». Но если мой выбор предопределен заранее логикой соединения стратегемы-матрицы и собственной индивидуальности, то ситуация становится проблемно-драматической.

В этой связи проблема свободы не случайно становится главной среди «вечных» проблем человеческого бытия. Существование человека не только создает условия для его освобождения от чего-либо, но и проектирует «модели» самой свободы, создавая возможности для выбора конкретного типа и степени свободы, то есть создает свободу как экзистенциальный феномен — конкретно-ситуативный, индивидуальный, имеющий относительно самостоятельный статус и собственную драматургию.

В экзистенциально-онтологическом аспекте свобода — по существу — порождается как один из важнейших смыслов человеческой жизни, органичный и даже идентичный самой этой жизни. Свобода предстает как смысл человеческого бытия и его предельное основание — как творческая реализация самости в предлагаемых стратегемами обстоятельствах. Это игровое представление своей идентичности и аутентичности, носящее драматический характер и раскрывающееся в поэтичности, мифичности и танатичности. Свобода как сознательный выбор и ощущение легкости от принятия данного решения, то есть от упрощения схемы действий и от забвения заботы как проявления требований воли — это всего лишь рацיוформа иррационального, бессознательного, интуитивного проектирования своей собственной свободы по внутреннему побуждению, идущему от экзистенции и соответствующего модуса нашего бытия. Эта внутренняя свобода — бессознательная интенция, имеющая творческо-проективный характер и дающая возможность незапланированного

смыслопорождения несуществующих сущностей; в этом аспекте свобода может быть понята как проектируемая возможность наличия разных сущностей человека, которые каждый человек сотворяет собственным существованием из материала своей жизни.

При такой трактовке свободы большее значение для человека как экзистенциального существа имеет не свобода выбора, а выбор свободы как таковой, осуществляемый с помощью особых «матриц» или стратегем человеческого бытия, которые в качестве коллективного бессознательного и определяют основные проекты свободы, поддерживаемые типологией культуры и ее базисными ценностями: философскими, религиозными, нравственными, эстетическими и художественными экзистенциалами.

Стратегема изоляционизма способствует реализации такого проекта собственной свободы, когда происходит освобождение через отрешенность от повседневности и полную погруженность в Мудрое, Сакральное, Благое, Прекрасное, Творческое, которые являются важнейшими ценностно-смысловыми доминантами экзистенциального отношения человека к миру. Теоретически этот тип свободы достаточно хорошо обоснован в концепции Шопенгауэра. Стратегема доминирования, имея властный характер, основана на подчинении «человеческого, слишком человеческого» со стороны «сверхчеловеческого» и потому проектирует свободу как проявление избыточной, дионисийской силы, «мощи к власти» вне заранее установленных масштабов, оценок, мнений, критериев, то есть изначально - «по ту сторону добра и зла» (Ницше). Это свобода перманентного самовозвышения любыми средствами и любой ценой, в пределе, ценой самоуничтожения. Такой тип свободы и, что более важно, сам драматический процесс ее проектирования в индивидуальном жизненном опыте блестяще показан и критически осмыслен Сартром в новелле «Герострат». Стратегема идентичности или свободного подчинения дает возможность растворения себя в обстоятельствах, что интерпретируется в самых различных вариантах: от идей непротивления до шизоризоматики Делеза («не будьте в себе генерала!»). Проект свободы Сизифа, рассмотренный Камю, — в этом ряду тоже. Стратегема конфликтности предполагает свободу перманентного и тотального неконформизма, когда решающее значение имеет критицизм, доходящий до экстремальных форм, например, до бунта. В этой связи для понимания специфики рассматриваемого типа свободы в современной социокультурной ситуации, например, любопытен «идиотический проект», предложенный

для художественного осмысления Л. фон Триером в знаковом фильме «Идиоты» (тем более интересно, что этот образ свободы конца постиндустриального века создавался кинорежиссером в жестких рамках концепции «Догма»). Освобождение компенсаторного типа осуществляется через стратегию дополнительности. Здесь свобода предстает как неограниченное стремление добавлять в свою жизнь то, чего ей в данный момент больше всего не достает. Стратегия трансформации позволяет разыгрывать другое представление проекта свободы, имеющее всецело творческий характер. Это такая свобода инверсии, остраниения, лицедейства, перевоплощения, благодаря которой не только даются дополнительные возможности ее проживания, но сама жизнь превращается в искусство и раскрывается в своей «непотаенности».

В свою очередь, разные экзистенциалы, благодаря собственным уникальным возможностям, по-разному поддерживают «невыносимую легкость бытия» – драматическую ситуацию реализации проектов свободы и обретения смыслов.

Эстетический и художественный экзистенциалы

Экзистенциальное начало эстетического и художественного производно от экзистенции как подлинного, полноценного, богатого смыслами человеческого бытия и экзистирования как модуса таких отношений человека к миру, когда отношения к миру-макрокосму выстраиваются в зависимости от отношений человека к самому себе — к собственному духовно-душевному миру как микрокосму, характеризующемуся самобытностью (самостью), уникальностью, суверенностью, сокровенностью, таинственностью, интимностью, ранимостью, одиночеством, ответственностью и свободой. Экзистирование предшествует сущности человека как субъекта деятельности (практической, познавательной, общения, ценностно-ориентационной), переводя его социально-функциональное измерение в измерение экзистенциальное, когда человек в своей душевно-телесной уникальности и субъективности и, благодаря собственному бытию, участвует в становлении бытия вообще. Экзистирование как погружение в свою самость и творческое продуцирование смыслов бытия по своему существу есть «индивидуация», «автосубъективация» и вместе с тем — парадоксально — «самоотрешение» и даже «самозабвение», то есть «трансубъективация» и «трансцендирование» — закономерный выход за пределы (трансгрессия) твоей, только тебе данной жизни в «сверхчеловеческое», «надмировое», «вселенское», «космическое» и т. п.

Экзистирование, обладая особой значимостью для человека, порождает такие смыслы, которые принципиально отличаются от ценностей практических (Праксиса), от ценностей познавательных (Логоса) и ценностей общения (Эроса). «Экзистенциальности», возникая на собственной основе, не столько дополняют систему ценностей, напрямую связанных с человеческой деятельностью, сколько противопоставят ей за счет обращения к смысловым оппозициям, соответственно: Пойэзису, Мифосу и Логосу. При этом экзистенциальное модифицируется через философско-мировоззренческие, религиозные, нравственные, эстетические и художественные экзистенциалы, которые в равной степени имеют дело с названными оппозиционными ценностно-смысловыми ориентациями, отличаясь друг от друга формами и способами существования.

Экзистенциалы объединяет и роднит друг с другом иное по сравнению с деятельностью и ее значимыми результатами наполнение человеческого бытия, когда человек оказывается существом поэтическим, иррациональным, смертным, более того, находящим в этом важнейшие смыслы своего бытия. Экзистенциалы сопрягаются и рядом других общих характеристик, например полифоничностью, автономностью, универсальностью, цельностью, космизмом, пограничностью, «самостью», антифетишизмом. Экзистенциальное, раскрываясь через философское, религиозное, нравственное, эстетическое и художественное (как конкретные экзистенциально-онтологические отношения и соответствующие феномены), в конечном счете и придает реальные смыслы жизни, в ситуациях «здесь и сейчас» проявляя, обозначая, символизируя экзистенцию, создавая условия для экзистенциального озарения и ощущения, переживания, осознания (свободного и уникального) каждым отдельным человеком подлинности (аутентичности) и полноценности его собственной жизни на фоне внеиндивидуального, наиндивидуального и в единстве со всем сущим.

Эстетическое и художественное, как и все другие экзистенциалы, также озабочены подлинностью и полноценностью индивидуального существования, но по-своему решают проблему смыслов человеческого бытия, что проявляется как в характере присущих им ценностно-смысловых форм, так и в способах их осуществления. Вот почему, например, прекрасное, возвышенное, трагическое и комическое — основные модификации эстетического — всякий раз непременно содержат экзистенциально-онтологическое начало.

Прекрасное подтверждает наличие смыслов в жизни как таковых, поскольку само прекрасное как уникальный феномен и есть обобщенный, предельный смысл всех других смыслов: если в жизни есть прекрасное, то жить стоит (то есть имеет смысл) = жизнь прекрасна потому, что в ней есть смысл. Возвышенное ориентирует на максимальную реализацию возможностей человека и на поиск (отыскание) смысла в превышении “среднего уровня” повседневного существования, зачастую обезличенного и отчужденного. Один из важнейших смыслов человеческого бытия и состоит в возвышении (самовозвышении), поскольку само бытие имеет эту интенцию. Трагическое в большей степени (более обостренно) связано с пограничной ситуацией, создаваемой оппозицией жизни и смерти (Эроса и Танатоса). Когда, несмотря на тяжкие страдания и угрозу (страх) смерти, человек, переживая, преодолевает это состояние в трагическом катарсисе, трагическое становится самостоятельным смыслом человеческого бытия, равноценным другим эстетическим смыслам: жизнь тяжела и устремлена к смерти, но удел человека — стать “выше страха и страдания” (Ницше). Комическое, содержа в себе как самостоятельном эстетическом феномене — в качестве главного — осмеяние бессмысленности (абсурдности) неподлинного, фальшивого, “несоответствующего” существования оказывается как экзистенциал явным подтверждением подлинности экзистенции: пока я смеюсь — я существую и, следовательно, что-то экзистенциально значу в данной жизни, привнося в нее какой-то важный, неповторимый смысл.

Произведение искусства как носитель художественности (то есть как основная ценностно-смысловая доминанта художественного экзистенциала) всякий раз экзистенциально в том, что реальность его художественного мира — это реальность настоящей, достойной и удовлетворяющей человека жизни, в которой просвечивает истина бытия (Хайдеггер), иначе говоря, экзистенция. Живя искусством, то есть художественно бытийствуя посредством произведения искусства, ты отрываешься от артефактов (искусственного) и через воображаемое погружаешься в своего рода “сон наяву” (Фрейд), отличающийся экзистенциальной подлинностью большей, чем данная тебе жизнь в ее повседневной реальности.

Другие экзистенциалы — философский, религиозный и нравственный — близко соседствуя с эстетическим и художественным, имея иные ценностно-смысловые доминанты (соответственно: мудрое, сакральное и благое), отличаются тем самым от эстетических и

художественных феноменов. По способам возникновения и осуществления эстетическое и художественное тоже специфичны в проводимом экзистенциально-онтологическом сравнении: чувственным и воображаемым, в отличие от разумного, интуитивного и волевого; выразительностью и артефактичностью, в отличие от идей, символов и норм; удовольствием и эвокацией, в отличие от дискурса, откровения и поступка; катарсисом и художественным бытием, в отличие от вербализации, медитации и выбора; наконец, вкусом и образностью, в отличие от вопрошания, веры и совести.

Именно в этом сравнительном аспекте и оказываются в пределах специфицированными эстетическое и художественное как экзистенциальные феномены. Эстетический экзистенциал существует на основе данности эстетического вкуса (в контексте эстетического сознания в целом) через эффект катарсиса, благодаря богатству феноменологии прекрасного, возвышенного, трагического, комического и т.п., когда свершается событие жизнеутверждения человека как чувственно-гедонистического существа в конкретной социокультурной ситуации и так раскрывается смысл его бытия. Художественный экзистенциал осуществляется по-другому: в результате продуктивного воображения на основе данности художественного образа (в контексте художественного сознания), благодаря появлению новых смыслов в процессе художественного бытия (инобытия) в уникальном мире произведения искусства (в художественной реальности).

Таким образом, экзистенциальное, существующее как эстетическое и художественное, благодаря своей специфической онтологической содержательности, доминирующей смысловой ориентации, способности к схватыванию бытийно-вечного и к творению новых смыслов на фоне суетности социально-деятельностного модуса человеческой жизни, по-своему решая стратегические задачи человеческого бытия, проблему свободы и смысла жизни, имеет для этого разнообразные возможности и способы, которые и становятся адекватным предметом постклассической онтоэстетики, интересующейся прежде всего особенностями и незаменимостью эстетико-художественного бытийствования.